

《导演的律动：绪论》

厉震林

上海书店出版社

—

一、一种电影分工的“活性运动关系”

在第13届上海国际电影节“中国电影与好莱坞合作新疆域”论坛上，冯小刚将中国电影的现状比喻为中国足球，认为从技术方面比较，中国电影与国际上的差距非常之大，以前中国电影是既缺钱又缺技术，现在钱不缺了，差的是技术，故而目前不敢把钱扔给中国的制作公司。他称道：

在世界杯上，让我们看到了日本队和韩国队飞速成长的水平，有助于中国队找到差距。但是，就中国电影来说，我们的电影与日本、韩国相比，比世界杯上的足球差距还大。综观我这几年的影片，除了《一声叹息》的票房输给了上海的《生死抉择》，其余的影片都是全国票房冠军。即使这样我也不认为这些能代表我的水平。另外，中国导演的拍片比例与他们不同，日本和韩国的艺术片与商业片的比例是10%和90%，中国则相反，有90%的人在拍艺术片。在这90%的艺术片里，又有一半的人在拍广告。这就是中国电影的现状，用一条腿和一个胳膊去赶日本和韩国，还要和人家去比、去抗衡，怎么比？再坚持两年，如果还是这种情况，我就不拍电影了。^[1]

本书主编在《电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析》一文中，也曾将中国电影比喻为“寡头时代”和“另类时代”：

目前中国电影是一个“寡头时代”和“另类时代”，前者指的是只有几个“导演寡头”的所谓“大片”在国内院线上招摇过市，后者是一些实验性和边缘性的“另类电影”在国际上获奖赢取名声。^[2]

但是，不管中国电影是否如同足球，还是“寡头”和“另类”时代，正如中国足球仍然需要踢下去，中国电影也仍然需要拍下去。同样，电影理论也仍然需要论下去。

当前，电影的创作和理论之间如同“双轨制”，两辆并行的“电车”（电影之车）按照各自的方向、速度和目标行驶着。它们之间很少交汇，对话更是少见。电影学者倪震写道：

评论要切实产生与创作活动及产业运作形成活性运动的关系，才是一个国家文化工业有机发展的表现。电影理论学院化和电影评论媒体化的分工固然是一种进步，但是，电影评论完全被产业机构排除，电影创作完全被票房机制绑架，置电影评论于不顾，这种短视行为一定会影响电影工业健康发展；而电影评论脱离创作实际和观众实际，也会削弱评论本身应有的社会功能和文化影响力。^[3]

其实，这种文化情形不难理解。因为电影的创作与理论的“上级主管部门”不同，电影创作的“上级主管部门”是票房和获奖，而理论的“上级主管部门”是高校和科研单位。因为“老板”不同，评价机制也不相同，作为高校和科研单位才不管你电影理论对于创作是否有影响力以及能否提供一种思想资源，它需要的是论著数量、刊物和出版社等级。

二十世纪九十年代开始，电影理论逐渐与产业脱离，它成了电影“好事者”的自言自语以及自娱自乐，使电影理论劳动形成了一种低效性和无效性。

本书的目的之一，即是想使“双轨制”的电影创作与理论之间交汇和对话一下。

二、华语电影的“特殊组接方式”

本书的第一部分，是有关华语电影导演的文化分析。一是“香港电影导演视域中的影像上海”，它的写作动机主要有着以下几个方面：

第一，二十世纪上半叶的上海曾被称为“东方巴黎”，也一直成为中外电影所热衷表现的都市对象，甚至是宁愿重复或者重拍也不舍弃银幕上海的情

缘。一个普遍的认识是，上海电影导演拍摄的上海，演绎不出昔日“十里洋场”的风情，相反香港电影导演镜头中的上海，更加接近人们对于旧时上海的影像经验，它具有有一种记忆以及想象的上海味道。生于斯和长于斯的上海本土导演，拍摄不出长相相守的上海韵味，觉得拍得太实，太拘泥于外观和真实，而千里之外的香港导演则通过一种艺术的狂想，描述出了一个迷离、神秘而又时尚的影像上海。尽管他们的银幕上海意象较为单一，大多集中于上海的某一历史阶段以及某些特殊社会阶层，而且，多数也与非常事件、边缘生活有关，但是，它却与人们对于上海的情感认知颇有接近，能够拨动潜意识中的怀旧情丝以及轻淡感喟。这里，似乎形成了一种美学现象的悖论，它涉及到一些微妙而又深刻的文化命题。余秋雨在《文化创造工程》一书中写道：

假设有这么一个小岛，岛上有一批老人，始终没有离开过这个岛，他们的足迹踏遍了整个岛，对岛上的一草一木，了如指掌；另有一批人，则漂洋过海，经常来到彼岸，来到岛外的大千世界之中，他们甚至还遍访了许多与家乡的岛屿相仿佛的其他岛屿。那么试问，这两种人中，究竟哪一种更能把握和述说小岛的真实情况呢？初一看，是前一种人，他们不是为之而耗尽终生了吗？然而事实上却是后一种人。只有他们，能在广泛的比较中构成对故乡的发现，完成对小岛真实情况的开掘和述说，……他们会指给你看只属于这个小岛而不属于其他地方的一切，对于那些处处皆有的事物，他们也能揭示出在这个小岛上的特殊组接方式。人们只能从这样的述说中发现这个小岛，把握住它的真实。艺术家，应该是后一种人。于是要发现的真实情况，应该是每个“小岛”构成自身生命的特殊真实。^[4]

上海导演和香港导演对于影像上海的“发现”、“开掘和述说”，是否也陷入了“小岛”怪圈呢，它确实值得咀嚼和思考。

第二，上海文化是神秘而又厚重的。本书主编和著名导演、制片人刘大印曾经筹备拍摄五十集电视连续剧《上海大世界》，向余秋雨教授问计。余秋雨教授首先讲了一个故事，民国时期，上海一位以拾荒为生的孤老太婆去世了，人们在料理她的后事时，却惊人地发现，她的破屋里竟满是一排排的洋文书，也就是说，这位拾荒的孤老太婆生前一直是看洋文书的，她是谁？又为何落到

如此的境地？她在拾荒又看洋文书的过程中，又在想些什么？它似乎已经永远无法解开了。上海虽然由渔村发展而来，城市的历史并不长，但是，它在江南文化以及中原文化、西方文化的多重包围下，也已经变得斑驳而又深沉。余秋雨教授进一步分析说，在关于二十世纪上半叶的上海题材中，还有三个薄弱的描写盲点，即寓公、流氓和交际花。在当时的上海，颇有一批以银行利息度日的群体，他们在银行有着巨额的存款，根本不需要经营谋生，这些银行利息已经可以使他们过上十分奢华的生活，他们来自于何方，却一直是一个神秘的问题，下野的军阀，搜刮民脂民膏的官吏，或者是逃避农民运动的乡村地主，抢劫财宝的绿林大盗，也许还有其他来路，总之，每一个寓公都是一个神秘的故事；流氓的故事，在影像上当然已经很多，不过，似乎将他们简单化了，在上海的城市发展历史中，流氓也有着它特殊的作用，在某些特定的历史场合，其它政治和社会无法解决的，流氓势力倒是可以一种非正常逻辑的力量发挥作用，因此，对于他们的描写空间还有很大；交际花也是如此，当时的交际花许多都是间谍，甚至是多重身份的间谍，她们的故事远远没有写尽。香港电影作品中的影像上海，较为符合人们对于上海的记忆和想象，那么，它是否真的“把握住它的真实”，“构成自身生命的特殊真实”，同时，它又有没有触及上述的历史情景以及情感体验盲点呢？

第三，香港电影导演影像上海的“特殊组接方式”，也应该与二十世纪上半叶的上海和香港社会体制的相似或者接近有关。前者是半殖民地半封建的都市，后者长期是殖民地的地区，都是华洋杂处、中西文化交汇以及融合，有着一定的社会面貌和情感经验的相近度，因此，香港电影导演处理二十世纪上半叶的上海题材，也就可以当前的香港作为揣摩和想象的依据，它似乎颇有根基，也就可以虚构得更加传奇以及夸张，而且，颇为得心应手。香港的一些电影导演，家族是从上海迁徙而来，从童年开始的日常生活中，家族的上海习俗以及对于上海的怀念，也就培养了他们的上海情结。这种故乡的情感色彩，它无需理由的逻辑，故乡总是最美的，也是充满梦幻的，也使他们对上海的影像描绘增加了许多童话一般的瑰丽成分。

二是关于台湾的“新青春电影”。既然是“新青春电影”，则必然有着原来的“青春电影”。其实，任何时期的电影都有“青春电影”存在，尤其是青年导演的早期作品大多带有“自传”的色彩，这似乎是艺术家难以改变的文化

人格密码。也许有些青年导演拍摄的并不是青春题材，但是，它也必然充斥着青春的精神“自述”，只要它是一部心灵出发的“诚意作品”。

在此，之所以对台湾的“新青春电影”产生兴趣，乃是因为很想在与大陆“第六代”电影的比较之中，能够给大陆电影的发展提供一些精神资源。大陆的“第六代”导演，虽然出道不晚，但是，似乎又有点“难产”，社会迟迟不给他们“代”的命名和认同，很长一段游走在社会文化的边缘部位。

事实的情形是，“第六代”电影导演自然有着属于他们“代际”的文化密码，只是由于如同上述所论的个性化和斑杂化的电影书写状况，各自消耗了“代际”性的集体话语标识，加上缺乏“代际”文化的领军人物以及“第六代”电影的精神等级不高，无法形成对于时代的文化判断和哲学判断，也就较难构成对于现实生活的文化冲击力量。更为重要的是，“第六代”电影较少在公共社会中流通，电影的接受面非常有限，也就不可能对公共社会发出清晰而且强烈的文化信号。因此，“第六代”电影导演也就无法在公共社会中形成自己的文化标识，只能是一些隐约或者飘浮的文化意象特征。“第六代”电影导演虽然大多是私人化或者即兴化的表达方式，但是，仍然可以辨识他们的文化图景。他们的“代际”尴尬处境是，自己的文化标识因为传播的低效以及其它综合的原因，一直处于暗淡或者模糊状态。^[5]

台湾的“新青春电影”情况又是如何？它是否遭遇了同样的“代际”尴尬处境？它又给予怎样的电影美学、文化和工业启示？也就构成了这一问题的基本出发点。

台湾的“新青春电影”并非一场电影运动的产物，也没有共同的美学纲领及其体系。如此，它似乎与大陆“第六代”电影颇为类似，而且，也同样“只能是一些隐约或者飘浮的文化意象特征”，“可以辨识他们的文化图景”，但是，台湾的“新青春电影”在“亲市”方面的探索以及实践，在类型片、时尚文化及其宣传策略等电影运营的成功经验，颇为值得大陆电影所参考和借鉴，尤其是“新青春电影”在恶劣的电影市场环境中的拼搏和奋斗精神，更是大陆电影导演需要真诚学习的。

二、实验的美学和生活态度

本书的第二部分，是论述实验影像的美学及其群落文化。从新时期以来，在艺术界出现了一些既熟悉又陌生的身影。说是熟悉，因为他们原来是艺术某一领域的从业者，而说陌生，则是他们从事的似乎又不是原来的领域范畴，而且，他们的生存方式和生活方式也与他们的前辈有所差异。正是由于如此的艺术姿态，他们似乎在不同的艺术领域游走，甚至在进行着不同艺术领域的整合以及重组，并且产生出一种新的艺术风格和样式。他们与原来的艺术领域都有一些关系，而后者又时常会把他们归类到游走的其他领域。

如此的美学情形，说明了在文化开放的时代以及“后现代”、“全球化”的不断渗透，艺术的类型、界限以及表达方式已经发生了深刻而又重大的位移以及变化。在它的背后，乃是政治、文化、美学和产业的一种相互博弈关系，而在具体的呈现方式上，则是艺术样式之间的组接和杂交，或者艺术和技术之间的分界模糊。这里，由于现代高科技发展所带来的艺术技术化与技术艺术化，尤其显得突出，从而诞生出一些边缘艺术样式以及新技术美学样式。

科学技术不仅仅是一个单纯的生产手段，或者说是机械负载，而是与艺术一起，渗入到电视创作活动的内在层面，成为一种艺术表现手段，于是，艺术与非艺术失去了绝对的原则界线，艺术中的技术与技术中的艺术溶为一体，而且随着科学技术的进一步发展，艺术与科学的属性意义将会更加模糊。……电视艺术写作的想象力给予技术创造一种原创思维，而技术修辞手法的实施成功，可能又会超越电视艺术写作的想象力，构成一种艺术和技术的不断互动生成的电视本体原则。^[6]

“艺术中的技术与技术中的艺术溶为一体”，使人联想到加拿大传播学者马歇尔·麦克卢汉所提出的传播媒介“混合能量”概念。他称道：“媒介的交叉和混合，如同分裂或溶合一样，能释放出新的巨大能量”，“在两种传播媒介之间的兼用把我们投入两种形式的交界处，使我们从水仙少年式的沉醉中苏醒过来。传播媒介会合的时候是一个自由的时刻，使我们从迷睡和知觉麻木中解救出来。”^[7]

实验影像如同电视艺术一样，它也是一种“混合能量”的产物。一批从事美术创作的青年艺术家，在观看了来自西方的录像艺术作品以后，发现了可以运用另外一种艺术样式表达他们的美术体验，可以形成美术的技术化呈现形态，因此，美术和电视之间形成了一种“混合能量”。如此以录像装置为主的录像艺术创作，吸引了越来越多的青年艺术家参与，实验影像的形式和内容也越来越丰富，例如通过摄像头和感应器等技术处理，使参观者能够现场对影像产生某种影响，胡介鸣的实验影像作品《向上，向下》，它通过 25 台叠起的电视机，一位红色人物形象在影像中不断向上攀登，参观者可以通过声音电平值对影像中的红色人物形象产生影响，声音越大则电平值越高，对于影像的影响也越大，红色人物形象往下掉的越多。因此，实验影像艺术家也逐渐形成了“群落”的形态，同时，开始受到国际艺术界的关注，他们带着自己的实验影像作品游历于世界的各种艺术节。

实验影像作为一种“群落”力量，显然不是孤立的文化现象，它与其它实验艺术样式的实践者，构成了一种中国实验文化的共振现象。他们不满于传统的艺术样式，渴望着运用新的美学语汇表述属于这一时代的当下感受，加上青春时期的“风头主义”情绪冲动，形成了一种前卫而又浮躁的狂飙艺术运动。实验影像的极简原则、枯燥属性和机智崇拜原则，以及选择还是漂流、职业还是自娱、平民还是精英的艺术家身份，与同一时期的六十年代出生的实验话剧导演似乎形成了共同的美学频率。

六十年代出生的实验话剧导演作为中国九十年代实验话剧的主要创作群体，也“发现或创造了一种新的文化现象，一种新的文化 / 电影、类型或模式，构成社会 / 文化全局中的新的一隅”，开始与八十年代的探索话剧构成不同戏剧美学结构，使原来的戏剧体例产生一种革命性的变化。孟京辉对此有过如此的表述：“大家都说在戏剧学院上学的时候，有一个理想。我说什么理想？大家说，还不是觉得当时的戏剧不行，我们要搞点东西。我说我也有这种想法啊，当时最重要的是想改变戏剧”，“现在，我觉得我做到了。我还是改变戏剧了，而且改变的不仅是戏剧，改变的还有创作者和观赏者的关系”，逐渐在社会和美学上确立了一种话语权，孟京辉形成了被公众舆论系统所概括的“孟氏戏剧”，构成实验话剧的一种品牌效应，牟森更是在国际上产生影响，

不断被邀请参加国际艺术节以及在国外巡回演出，因此，六十年代出生的实验话剧导演也就不仅仅具有共同的出生和成长时代背景，还形成了一种美学观念和群体风格，存在着“自己独立的、创造性的共同主张”，而且，在社会和艺术意识形态领域产生了影响力和支配力，形成“一个社会性、文化性的集团”。

因为当时六十年代出生的实验话剧导演都是二十多岁，还处在青春期年龄阶段，而青春期具有一种强烈叛逆的天然冲动，他们要确立自己的发言地位，必然对传统的权威事物进行瓦解和打击，因而颇有一种暴力性格，这些实验话剧导演确实充满着一一种极端个性。从某种意义上来说，他们延续了中国近代和现代以来知识分子的极端气质，也有一种不过枉而不能矫正的思维方法。他们选择戏剧作为自己的生活方式，并且，愿意为之彻底献身。^[8]

实验影像同样如此，这批青年艺术家也“发现或创造了一种新的文化现象，一种新的文化 / 电影、类型或模式，构成社会 / 文化全局中的新的一隅”，在某种程度上形成了“一个社会性、文化性的集团”，并且，以自己的“暴力性格”和“极端气质”，选择使用影像“作为自己的生活方式，并且，愿意为之彻底献身”，从而实践自己的实验梦想以及承诺。

三、个人主义的作者意味

本书的第三部分，则是解读姜文、霍建起和宁浩的导演美学。三位导演风格不同，却是都有作者电影的意味，个人的导演美学标识颇为显著。当然，他们不是严格意义上的作者电影导演，他们并没有编剧、导演、音乐和制片集于一身，许多作品也未必有着强烈的个人传记色彩，更没有连续拍摄同一的对象，但是，他们有着个人主义的导演观念及其影像风格，努力地表现着自己的精神人格。

颇有意思的是，三位导演年龄有所差异，似乎形成一个年龄梯队。霍建起是“第五代”电影人的一员，与“第五代”电影导演从同一文化入口开始电影创作，只是由于开始是美工的身份，当自己独立执导时已是九十年代中期，与

一直为“身份确认”而苦恼的“第六代”导演似乎同时起步，从不同的方位去追赶“第五代”的文化坐标。姜文原来是前几代导演的标志性演员，与“第五代”导演几乎同时出道，却与“第六代”导演同龄，也在九十年代中期开始担任导演，以自己张狂的导演个性，顿时创立一种美学风格。宁浩则是一下子年轻十几岁，到了新世纪以后才开始拍摄电影，以一种另类的“黑马”姿势，表现出疯狂喜剧的个人风格。三位导演的专业出身背景不同，霍建起原来是美术设计，姜文是表演，而宁浩是摄影，在他们导演的影片中也自然有着原来专业身份的显在或潜在的内在影响。

但是，他们的导演活动都是发生在九十年代以后。在香港电影导演遥望昔日上海的奢华和传奇、台湾电影导演以“新青春电影”接受市场挑战以及实验影像艺术家以自己的奇思妙想创造视觉概念时，三位导演也以自己的文化姿态，与九十年代以后的思想状态产生一种接通关系。

八十年代末以来中国社会结构的巨大变化，直接导致了社会话语权的更迭。主流意识形态对国家政治、经济生活绝对控制的“超稳定结构”开始逐渐松动，随着市场和资本力量的不断壮大，市民话语逐渐兴起。而改革开放之初在新的国家意识形态和话语体系构建过程中起到积极作用的知识分子被迅速边缘化，其所倡导的精英意识和启蒙话语也同遭厄运。面对这种现实，第五代所保有的精英主义、批判意识和宏大叙事已经无法再有效地整合全社会的文化想象，他们的作品如《孩子王》、《盗马贼》等已经成为曲高和寡的精英艺术。面对话语权的失落和市场/商业的挤压，第五代不可避免地发生变化。

霍建起、顾长卫等后五代导演义无反顾地走入现实，走入普通人的世界。事实上，早在1990年，同样可以划归“后第五代”导演之列的孙周就以《心香》进行了由历史向日常人生境遇的转变。当然，虽同样表现普通人，但是不同于孙周、宁赢等后五代导演对当下现实中的普通人的表现，霍建起、顾长卫、吕乐等表现的大都是过去某一时段普通人的生活，怀旧的意味非常明显。这个有趣的现象显然是“新时期”文化和“后新时期”文化之间的差异造成的。^[9]

因此，如果说八十年代的中国电影，乃是一种热烈而挚情的精神启蒙，甚至是以矫枉过正的方法发表自己的美学革命宣言，那么，九十年代的电影文化则是大多具有一种较为理性的性格，以冷静的审视以及零度风格的叙事，对于日常生活的世俗情感产生一种崭新的体验。它表明了这一时期的电影导演，已经改变了文化策略及其立场，从寓言化和历史感的热情批判中，已然放逐了主流意识形态的权威控制，开始进入了中心文化的边缘部位。这种放逐态度，使电影导演处于一种较为主动的艺术位置，它无需与主流意识形态发生正面联系，而可以实现在文化“后卫”部位上的自由抒情，建立一种导演主体与世俗生活的对应关系，也打通了与以往不同的观众共鸣通道，体现了一种新的文化心态和行为。

正是在如此的文化语境及其性格中，三位导演开始了自己的“文化想象”，体现出一种个人主义美学倾向的作者意味。

姜文在这种放逐的策略中，稍微显得有些特殊。他还是力图体现出一种“精英主义、批判意识和宏大叙事”的文化等级，他在社会既定的概念、想象和逻辑中，往往进行逆向、他向或者多向的重新思考或者阐述，而且，它颇具有一种思想和哲学的力度或者深度。本书主编曾经提出“痛点”的概念，既在民族的历史记忆和集体人格中，某些触及到敏感而又充满悖论的民族情感的点或者部位，它一按即疼，甚至是拉开了血淋淋的一个大口子。姜文的电影就是在如此血淋淋的大口子上“暴力”抒情。姜文寻找“痛点”的情结，体现了一个艺术家的精神等级，“艺术作品的诞生，并不是仅仅为了替公认正确的道理增添一个例子，而应该用艺术自身的方式，在公认正确的道理的外面、反面、或边缘地带，发现新的道理。新的道理的发现，必然会构成对原有道理的某些‘不敬’，因为一种新的道理对原有道理如果没有逆向伸拓而只有顺向伸拓，严格说来不能称之为新。艺术哲理引人思考的力量，并不在于能够拉着观众转弯抹角地领受一种艺术家早就知道的道路，而在于能够拉着观众在惯常道理无法管辖的地域上品味出一点独特的道理来，这种品味，观众觉得新鲜，艺术家本人也觉得新鲜。”^[10]姜文的电影自然是“在公认正确的道理的外面、反面、或边缘地带，发现新的道理”，“在惯常道理无法管辖的地域上品味出一点独特的道理来”。

作为表演专业出身的导演，他也常常是导演兼演员，人们也许会惊诧于一个演员为何能够有着如此的思想高度。若干年前，姜文在上海戏剧学院演讲时，坦承大学四年暑假，都是在图书馆度过的。在拍摄电影《秦颂》时，姜文和葛优同居一间客房，葛优惊讶地发现扮演秦始皇的姜文带了一箱子关于秦始皇的书籍阅读。应该说，外表颇为粗犷的姜文，却是有着读书和思考的习惯，能够运用哲学的眼光看待人生和艺术。

但是，也正是表演专业出身的导演，姜文对于自己作品的思想成分，并没有完全思考透彻，在显得有些拥挤的思想质素中，往往是灵光闪现，却又是点到即止，尚没有继续发酵和深入，或者是表现得尚不太准确到位。在影片的整体风格把握上也缺乏一定的内力，一些华彩乐章常常显得有些突兀，还没有构成一种和谐天然的美学有机体，节奏也是有些浮躁，说明导演对自己的思想和美学没有真正“吃透”，并转化为自己的生命编码系统，甚至是没有能力消化和处理这些包含思想高度的艺术形象。姜文粗野的镜头语言体系，似乎没有章法而又自成章法，也颇有业余化的倾向。

姜文电影的“精英意识和启蒙话语”，因为它的世俗化的题材以及表现方法，表明它仍然没有逃脱九十年代以后文化环境的整体性格，只是以一种狂野美学的风格表现出作者电影的某些特征。

在“第五代”电影导演中，田壮壮可以说是最后的文化坚守者，在其他导演被资本绑架集体转向以后，他仍然寂寞着从事着文化电影的拍摄工作。与田壮壮同时从北京电影学院毕业的霍建起，转行担任导演之后，似乎也在步田壮壮之后尘，颇具有一种文人导演的意味。当年，日本共同社上海支社社长河野彻先生向本书主编谈起一部名为《那人、那山、那狗》的电影在日本如何引起轰动的事情，本书主编颇感惊讶，这样一部在国内默默无闻的影片，竟在发达国家引起共鸣，于是，愉快地接受了河野彻先生的邀请，为共同社撰写了一篇文化评论的通稿。后来，本书主编游学德国，深感霍建起的电影颇有欧洲国家艺术风格，也就是说，霍建起的电影以淡定的风格，讲述着凄凉而又美丽的人性故事，具有着一定的普世性，尤其是“回归自然”的西方发达国家，似乎霍建起的电影颇能与之接通，因而也具有某种意义的前卫性。虽然中国处在经济目标的追求过程中，霍建起的电影似乎与此存在一个时差，但是，它确实具有

一种作者电影的意味。美工出身的霍建起，将一幅幅电影画面经营得如同绘画作品，尤其是色彩的运用，颇有着中国画的深刻意境和韵味。

宁浩则是后现代文化环境中成长起来的电影导演，因而他的电影也充满后现代的意味，甚至是作为中国电影界后现代的符码。他在一种荒诞的故事悖论中，去贴近世俗的生命和情感，喜欢采用交叉的叙事方式，又在黑色幽默中带有几分讽喻的成分，他曾经用“扯”字来概括自己的电影作品。

宁浩从某种程度就是这样“表里不一”的人。他的《疯狂的石头》和《赛车》，都是严密逻辑推导出的产物，但真正让他感兴趣的却不是那些曲折蜿蜒的故事，“故事不是最重要的”，而是“感受是什么”，这才让你的东西“区别于一般的工艺品”。它们确实是一个喜剧，实际上里面最核心最有力量的是一个普通人在这个怪异时代的无奈、愤怒与委曲。

就像他所推崇的二元论一样，他本人也是在严肃与嬉笑，清醒与装傻之间游移。他很愿意谈他拍MV“接活挣钱”，但实际上《绿草地》却是自己贴钱拍出来，世故与理想主义在他身上是个有机体。他了解电影产业的混乱，但“如此蓬勃里有一种生命力”，他太过清醒，所以谅解了这个产业的所有困难，“中国这么大，它的华丽转身可没有那么容易”。他深刻地知道“这是一个二流时代”，不可能出伟大的作品，但他的话里还是透出自己坚持和志向：“在一个没有一流的时代里面，就做二流最好的。”^[10]

如此的电影风格，在大陆乃至香港、台湾都颇少见，形成了显著的个人风格。尤为重要的是，宁浩的喜剧电影在市场上获得了巨大的成功，可以说是票房神话，它为中国低成本电影创立了一种市场通道模式。宁浩的出现，也标志着中国电影导演在市场上的新老力量交替，从陈凯歌、张艺谋到冯小刚，又开始产生了宁浩。因此，宁浩的文本编码系统以及市场策略，也就具有研究的文化和美学价值。

根据以上所论，本书以二十世纪九十年代以后的香港、台湾和大陆电影作为研究对象，选取一些感兴趣和有价值的电影美学现象，进行电影的创作与理论之间的对话、交锋和吸收，在相互磨合中为电影发展提供新的思想资源以及

战略目标。对于本书的期许，也如同宁浩所称，“在一个没有一流的时代里面，就做二流最好的。”

注释：

[1] 引自《冯小刚：中国电影现状类似中国足球》，[《北京青年报》](#) 2002 年 6 月 13 日。

[2] 厉震林：《电影明星的话剧舞台秀及其表演文化分析》，《当代电影》2011 年第 1 期。

[3] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释·序》，文汇出版社 2010 年版，第 2 页。

[4] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 73 页。

[5] 厉震林：《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释·序》，文汇出版社 2010 年版，第 42 页。

[6] 厉震林：《中国电影和电视的修辞学分析》，中国戏剧出版社 2004 年版，第 230 页，第 231 页。

[7] 引自任远：《屏幕前的探索》，北京广播出版社 1987 年版第 4 页。

[8] 厉震林：《关于六十年代生人实验话剧导演研究》，《剧作家》2007

[9] 陈旭光：《电影文化之维》，上海三联书店 2007 年版，第 226 页，第

[10] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 147 页

[11] 雪风：《专访宁浩：二流时代里的坚持》，《电影世界》2010 年 10